



Maleri, ting, rum

Petersen, Anne Ring

Published in:
Passepartout. Skrifter for kunsthistorie

Publication date:
2005

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Petersen, A. R. (2005). Maleri, ting, rum. *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*, 13(26), 7-25.

PASSEPARTOUT²⁶

3 FORORD

7 MALERI, TING, RUM ANNE RING PETERSEN

26 DET NY MALERI ER FLADT – OG FORTÆLLENDE DITTE VILSTRUP HOLM

42 »NYT« »DANSK« »MALERI«: DET ER MALERNE DER TALER ELMER THE DANE

52 PÅ REJSE I EVENTYRLAND JULIE DAMGAARD NIELSEN

75 »DAS NENNE ICH GEISTERBESCHWÖRUNG« DORTHE RUGAARD JØRGENSEN

86 ERINDRINGENS KARTOGRAFI CECIL BOJSEN HAARDER

101 »MAKE UP YOUR MIND« MIKKEL BOGH

118 TAL R – TAL, TAKT OG TONE MARIANNE GRYMER BARGEMAN

136 MATERIE OG SEMINALITET RUNE GADE

152 SEMIOTISKE MEKANISMER I DELE AF SAMTIDSMALERIET JENSTOFT

168 GOOD GUYS AND BAD GUYS TINE COLSTRUP

184 FORELÆSNING TIL FORSVAR FOR LANDSKABET SOM VERDENSBILLEDE JACOB WAMBERG

PASSEPARTOUT²⁶

SKRIFTER FOR KUNSTHISTORIE

13. ÅRGANG
2005

UDGIVER

Institut for Æstetiske Fag
Afdeling for Kunsthistorie
Aarhus Universitet

Langelandsgade 139
DK-8000 Århus C

Telefon 8942 5131

Telefax 8942 1855

redaktion@pptout.dk

www.pptout.dk

ISSN 0908-5351

Dette nummer udgives med støtte fra Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter og Ny Carlsbergfondet.

Postkort støttet af Thorsen Møbler, Århus.

REDAKTION

Peter Brix Søndergaard (ansv.), Cecilie Asaa, Cathrine Burud, Signe Meisner Christensen, Tine Colstrup, Pernille Leth-Espensen, Bea Fønnesbech, Lisbeth Bruun Henriksen, Kristian Handberg, Kristoffer Horn Jensen, Karen Lisbeth Kristoffersen, Inge Lise Mogensen, Inger Marie Hahn Møller, Tina Lerke Nielsen, Marie Nipper, Ulrik Eskekilde Nissen, Signe Brink Pedersen, Simon Pedersen, Sidsel Kjærulff Rasmussen, Linda Højgaard Svendsen og Rasmus Vestergaard

TILRETTELÆGGELSE

Tine Colstrup
Karen Lisbeth Kristoffersen
Inger Marie Hahn Møller
Sidsel Kjærulff Rasmussen

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

Anders Brandstrup

TRYK

Trykteam Svendborg A/S, Svendborg

OPLAG

600 eksemplarer

Maleri, ting, rum¹

Med udgangspunkt i en række forskelligartede værkeksempler fra såvel Danmark som udlandet, undersøger artiklen de opløsende forandringer, som den traditionstunge og førhen så veldefinerede disciplin maleri har undergået i de senere år. Anne Ring Petersen slår til lyd for, at den maleriske praksis har ændret sig radikalt. Det er ikke i sig selv noget nyt, men tværtimod karakteristisk for moderne maleri som sådan, at det hele tiden udfordrer de herskende forestillinger om, hvad maleri er. Det afgørende nye, lyder hendes tese, er, at bestræbelserne på at udvide maleriet nu går i retning af at gentænke, hvad 'rum' er i forhold til maleri. Og med gentænkningen af maleriets rum, eller rettere tænkningen af maleriet som rum, følger også ændringer i maleriets forhold til beskueren, kunstinstitutionen, markedet og konteksterne i det hele taget.

ANNE RING PETERSEN

Hvad jeg virkelig godt kunne tænke mig, er at lave et maleri og så gå ind i det.

Julian Opie (BOGH & BRANDT, p. 49)

Historien om, hvordan 1960'ernes og 1970'ernes kunstnere brød nye veje for kunsten ved hjælp af medier som ready-made, foto, video, installation, performance og allehånde blandformer, er fortalt så ofte, at den nærmest er blevet en myte, en kanoniseret 'sandhed' om, hvordan den ældgamle grænsestrid mellem medierne blev endeligt afsluttet. Ifølge myten bragte periodens eksperimenter kunsten ind i en »post-medium tilstand« (KRAUSS, 1999), hvor de klassiske kunsthistoriske kategorier blev opløst, og den modernistiske diskussion om medium- og genrespecificitet overhalet af 'de nye mediers' tilsyneladende uopslidelige omstillingsparathed og uendelige potentiale for at danne nye, uklassificerbare hybrider, der matcher den hybridisering og udveksling, som her i 'globaliseringens æra' finder sted på et større transnationalt, markedsøkonomisk og identitetspolitisk

plan. I denne mytologiske fortælling besejrer de nye medier naturligvis også en modstander: maleriet. Og fortællingen iklæder selvsagt modstanderen de modsatte træk af heltene: Hvor de nye medier er allieret med fremtiden, er maleriet lænket til fortidens traditioner, for mens de førstnævnte ufortrødent inddrager de allernyeste teknologier, fortaber det sidstnævntes oprindelse sig i stenalderhuler og antikke sagn. Og hvor de nye medier beskrives som traditionsnedbrydende, radikale og omverdensrettede, antages maleriet at være konservativt, stagneret og endt i en blindgyde. I de ekspansive 1960'ere var der bred enighed, ikke mindst blandt popkunstnerne, om, at maleriets *cul de sac* skyldtes modernismens forsøg på at bevare mediet ubesmittet af andre kunst- og kulturformer og indskrænke dets udfoldelser til det, man anså for at være det essentielle, nemlig udforskningen af maleriets egne formelle problemstillinger ud fra den opfattelse, at alt maleri grundlæggende handler om maleri. I 1960'erne og 1970'erne satte kunstnere og kritikere i langt højere grad deres lid til skulpturen, der ellers havde rangeret under maleriet i det akademiske hierarki af kunstarter. Skulpturen havde nemlig formået at gentænke sit forhold til stedet og rummet. Den behandlede nu materialer og kompositionelle strukturer med en hidtil uset frihed, der placerede den i det, som Rosalind Krauss i en indflydelsesrig artikel fra 1978 døbte *the expanded field* (KRAUSS, 1987). I de sene 1970'ere og i 1980'erne væltede så bølgen af figurativt, neo-ekspressionistisk maleri ind over Europa og USA, men kritikere som Hal Foster var hurtige til at afskrive denne tilsyneladende renæssance for maleriet som »brugen af kitschede, historicistiske henvisninger for at gøre det gængse maleri til vare«, dvs. som en tilbagevenden til traditionen, der stillede sig på den politiske neokonservatismes side og servilt arbejdede for at øge omsætningen på kunstmarkedet (FOSTER, pp. 122 og 124). Først i 1990'erne syntes et egentligt tøbrud at være på vej. Ikke sådan at forstå, at maleriet genvandt sin historiske førerposition, eller at kritikken af maleriet forstummede. Men opmærksomheden forskød sig fra maleriets begrænsninger til dets muligheder, og dét banede vej for en forståelse for, at maleriet i dag har udvidet sit repertoire så kraftigt, at også dét må siges at befinde sig i et udvidet felt. Med forståelsen kom også anerkendelsen af, at maleriet kan fungere som et tidssvarende og fleksibelt medium på linie med tidens nye medier. I 1996 kunne de svenske kuratorer

David Neuman og Bo Nilsson i deres introduktion til udstillingen *Måleri – det utvidgede fältet* fastslå, at maleriets traditionelle udtryksmidler er blevet udvidet radikalt samtidig med, at der er brudt med modernismens overdrevent selvrefleksive maleri:

I dag møder vi et maleri, der har flyttet sine indholdsmæssige grænser langt hinsides æstetiske og andre interne maleriske problemstillinger. (...) Det er i denne krydsbefrugtning mellem udvidelsen af medium og indhold at man kan finde en forklaring på, hvorfor maleriet ikke har udviklet sig til en død kunstform, men stadig i højeste grad fremstår som noget levende med et iboende potentiale til at forny sig. (NEUMAN & NILSSON, p. 6)

Ifølge Neuman og Nilsson er maleriets udvidelse både formel og indholdsmæssig. Hvad det første angår, kan man konstatere, at det ikke længere giver mening at definere 'maleri' (eller for den sags skyld andre medier) alene ud fra objektets materialitet. Svagheden ved den formalistiske forståelse af mediet, som blev udledt af den Clement Greenbergske modernisme, var netop, at den definerede mediet primært ud fra værkets materialitet og, i forlængelse heraf, de konventioner, der satte rammerne for, hvordan værkets materialitet, dvs. farven og den todimensionale, afgrænsede maleflade, kunne behandles på et givent historisk tidspunkt. En sådan opfattelse af mediet levner ingen plads til eksempelvis den amerikanske installationskunstner Jessica Stockholders (f. 1959) arrangementer af ting og tekstiler som et installatorisk hele til trods for, at de netop benytter maleriske virkninger og opleves som udpræget maleriske. Man kan således konkludere, at malerne i dag breder sig ud over den indrammede flade og dens begrænsede fysikalitet. De er ikke længere så interesserede i at problematisere maleriets begrænsninger, som de er optagede af at undersøge 'det maleriske' som en udtryksmæssig *effekt*, der især baserer sig på farvernes koloristiske virkning. Denne effekt er hverken afhængig af bestemte materialer eller dikteret af et bestemt sæt af konventioner, herunder at billedet skal males i hånden uden medierende led mellem kunstneren og det mærke og tegn, han eller hun sætter med penslen (WALLENSTEIN, p. 30). Hermed er der åbnet op for, at 'det maleriske' godt kan involvere andre materialer og metoder end dem, der normalt associeres med maleri: fotografi, video, skulptur, objekt, installation osv. og for et brud med den sejlivede ekspres-

sionistiske forestilling om maleriet som et direkte og autentisk udtryk for kunstnersubjektets indre liv.

Ser man nutidens maleri i forhold til det modernistiske, er det tydeligt, at der også har fundet en indholdsmæssig udvidelse sted. Maleriet er i høj grad blevet et udadvendt forum, der ikke kun undersøger og diskuterer maleriets sprog og historie, men også sociale, samfundsmæssige, ideologiske og politiske temaer og spørgsmål om dannelsen af såvel individuelle som kollektive, nationale som etniske, identiteter. Akkurat ligesom 'de nye medier'. Vil man forsøgsvis indkredse nogle af de træk, der kendetegner lige præcis maleriet, er det derfor den første form for udvidelse, den formelle, man må se nærmere på. Overordnet kan man karakterisere udvidelsen som en *hybridisering*, hvis man herved forstår de måder, hvorpå kulturelle former skilles ud fra de eksisterende praksisser og kombineres med andre former i nye praksisser – i dette tilfælde praksisser, som det stadig, trods iøjnespringende forandringer, giver mening at se i forlængelse af maleriet og dets traditioner.

Det er ikke nogen historisk nyhed, at maleriet udvider sit mulighedsrum. Tværtimod har det været selve motoren for moderne maleri. Hver ny avantgardebevægelse ville opfinde maleriets vokabular på ny. Indtil 1970'erne udvidede malerne oftest det figurative maleris traditionelle domæne ved enten at udforske abstraktionens muligheder eller ved at assimilere billeder fra populærkulturen og massemedierne, dvs. ved at arbejde med den mediatisering af billeder og visualitet, som dagligt foregår, når indtryk formidles til os via elektroniske massemedier, aviser, tidsskrifter mv. og dermed overbringes os som andenhåndsinformation i stedet for som førstehåndsindtryk (WEIBEL, 1995). Begge måder at udvide maleriets vokabular på har trukket en lang og frugtbar tradition efter sig helt frem til i dag. Jeg vil nu hævde, at dét, der er sket i de senere år, er, at et bemærkelsesværdigt stort antal kunstnere er begyndt at undersøge mulighederne for at udvide maleriet i en tredje retning ved at gentænke, hvad 'rum' er i forhold til maleri. I dag lægges megen af den eksperimentelle energi i at udvide maleriet fysisk ved at eksperimentere med dets forhold til ting, rum, sted og 'det hverdagslige'. I mange tilfælde kan man ikke længere sige, at kunstneren maler et billede; kunstneren maler eller skaber snarere et rum.

Maleriet som et udvidet felt

Lad os da se nærmere på nogle af de metoder, kunstnere bruger til at forvandle et maleri til et tredimensionelt objekt eller en rumlig helhed og til at undersøge forbindelserne mellem værket og dets fysiske og semiotiske kontekster. Et godt sted at starte er de installatoriske maleriudstillinger.

Et af de mest monumentale eksempler til dato må være Stig Brøggers (f. 1941) *Flora Danica* (Statens Museum for Kunst, 1990), en installation af 205 malerier, serielt malede standardformater med utallige indbyrdes form-, farve- og stilvariationer. Man kunne også nævne Peter Bonde (f. 1958), som ved flere lejligheder har benyttet sig af installatoriske midler, der ikke alene fremhæver de enkelte maleriers indbyrdes samspil, men også deres forhold til det omgivende rum. Eksempelvis lod han på sin udstilling i Galerie Birgitte March, Stuttgart, i 2000 et stort lærred stå direkte på gulvet lænet op ad væggen. De mellemstore malerier hængte han på væggen i en synkoperet rytme, hvor malerierne stødte kant mod kant, mens han sendte en række små og dermed visuelt lette lærreder helt op under det høje loft ved at anbringe dem på høje pæle støbt fast i orange plasticspande. Spandene matchede den højorange farve, som var gennemgående i mange af malerierne, og de bidrog dermed til at fremhæve udstillingens karakter af sammentænkt installation.

Projekter som disse glider ikke friktionsløst ind i kategorien af malerier fra den moderne epoke, dvs. flytbare staffelibilleder malet med olie (eller akryl) på lærred til en ukendt køber. De hører heller ikke til i kategorien af egentlige installationer, der som bekendt har museer, gallerier eller samlere som aftagere eller alternativt udføres til at eksistere en kort tid på et bestemt sted. De installatoriske maleriudstillinger splittes ad, men billederne, der indgår på udstillingen, destrueres ikke, sådan som elementerne i temporære installationer gerne bliver det. I stedes sælges de ofte stykvis. Sådanne udstillinger er med andre ord flere og til dels modstridende ting på samme tid. Som *maleriinstallationer* er de lavet til specifikke rum, de er flygtige og i praksis nærmest usælgelige; som staffelibilleder er de blivende, transportable og yderst markedstilpassede. Dertil kommer projekternes dobbelte opfordring til beskueren om *både* at opleve udstillingen som en rumlig og kompositorisk totalitet med talløse indbyrdes krydsreferencer og at betragte og aflæse malerierne hver for sig som individuelle og unikke

billeder – en opgave, der kræver større anstrengelser end den almindelige billedbetragtningens pendulering mellem helhed og detalje. Brøggers og Bondes installatoriske greb lader altså maleriet fremstå som noget mere komplekst, intertekstuel, modsætningsfyldt og *rumligt*, end vi har været vant til. Det gælder, som vi skal se, også for andre nyere udvidelser af feltet. Til forskel fra de følgende eksempler er Brøggers og Bondes udvidelse af maleriets felt dog udelukkende en funktion af udstillingen. Maleriet som objekt er uantastet.

En anden vej til at udvide maleriets dimensioner fører ind i mellemrummet mellem funktion og ikke-funktion og mellem maleri, skulptur og ting. Her arbejdes der ofte i et abstrakt formsprog, som knyttes til 'det hverdagslige' i betydningen det velkendte, standardiserede, ydmyge og ordinære, som det 20. århundredes abstrakte maleri ellers har skyet. Det kan være Rudolf Stingel (f. 1956), der lader gulvet i et ellers tomt udstillingsrum dække med et tykluvet orange tæppe – en 'monokrome' hentet direkte fra hverdagens lager af varer i metermål (ROOSEUM, 1997). Det kan være Ellen Hyllemose (f. 1968), der i serien *Uden titel* (2000) 'maler' med farvet tape på brune MDF-plader og hænger dem skråt ud fra væggen i svære jernkæder med polemisk afstand til de herskende ophængningsprincipper, der så vidt muligt usynliggør søm, skruer og snore og lader billedet flygte med væggen for at samle hele opmærksomheden om 'værket selv', som om billedet svævede i et neutralt tomrum, upåvirket af rummet og tingene omkring det. Eller det kan være den britiske kunstner David Batchelor (f. 1955), der monterer akrylplader malet i stærke farver i seriefremstillede lyskasser (COLES, p. 134). Ud over at bruge hverdagsligt inventar som ready-made i traditionen fra Duchamp, trækker Batchelor på Donald Judds minimalistiske 'stakke' af anonyme kasser i metal og farvet plexiglas fra 1960'erne. Denne historiske henvisning er næppe tilfældig. Judd kom fra det modernistiske flademaleri, som beskueren på grund af den stærke betoning af fladen paradoksalt nok let kunne komme til at se som et tredimensionalt objekt. Grænsen mellem maleri og ting var dermed allerede gjort usikker, da Judd tog det afgørende skridt og begyndte at arbejde minimalistisk med sine »specific objects«, som han kaldte sine værker for at understrege, at der hverken var tale om maleri eller skulptur, men om noget helt tredje.

Judd og minimalismen har i det hele taget haft stor betydning for det nye maleri, både for de kunstnere, der arbejder med det tingslige aspekt, og



ILL. 1

Torgny Wilcke: *Længder - det er beat*, 2003, lægter, oliemaling og aluminium, 3,5 × 4 m.

Foto: Torgny Wilcke.

dem, som arbejder med det serielle og modulære. Det gælder fx de danske malere Torgny Wilcke (f. 1963) (Ill. 1) og Ruth Campau (f. 1955), der maler henholdsvis trælægter og plexiglasplader i standardmål, så de i lighed med modulmøbler kan monteres i dertil indrettede metalskiner i de farvekompositioner, som brugerne måtte ønske sig. Som Torgny Wilcke forklarer, er det maleri som et fleksibelt samlesæt, der kan tilpasses individuelle behov og skabe rum og steder med vidt forskellig karakter:

Jeg kan lide at male fordi det er enkelt og direkte. Jeg vil bygge malerier op direkte ligesom man former beton og mursten, ligesom man bygger vægge og huse. Jeg vil have brudstykker med en faktuel klarhed til at forbinde sig til en malerisk og elementær kvalitet. Opbrudte strukturer og serier der er fleksible og åbne over for stedet og tiden og menneskene. Fleksibilitet giver rum til beskueren, ligesom de meget forskellige mulige rum, hjem og personer der kan passe ind i de modulære indretninger fra det svenske IKEAs hjem/kontor-løsninger. Og moduler, klodser og længder af tømmer eller lignende materialer er fleksible, så man kan bygge mange slags vægge og rum. (WILCKE, 2005, upagineret)

Faren for, at maleriet transformeres til unikke designobjekter og luksus-boligindretning, lurer naturligvis, når man arbejder på denne måde, men virker nok størst, når man ser værkerne udstillet i kunstinstitutionerne, evt. side om side med malerier der *ikke* forsøger at udvide feltet i nærværende forstand. Blandt hverdagens ting, i dagligdagens interiører, vil farveintensiteten i Batchelors lyskasser, de små vibrerende uregelmæssigheder i Campaus ligesom strømmende farvestrøg og Wilckes nærmest kropslige behandling af farven og farvens fremhævelse af ujævnheder og knaster i træet – så fjernt fra IKEAs laminatglatte overflader – få dem til at skille sig ud. Som Judds »specific objects« har de en mellemstatus mellem ting og kunst:

Rummet må ende op med en umiddelbarhed, noget smukt der suger tilskueren til sig. Rummet og værkerne må ret hurtigt være håndterbare, være til at have med at gøre som almindelige ting i vores omgivelser. Det er også vigtigt at værket giver anledning til mere end det umiddelbare, der må komme en forsinket tanke, ide, overvejelse, virkning (WILCKE, 2003, upagineret)

Parallelt med denne åbning imod tingenes verden har malerne som nævnt intervenseret i rummet. En række kunstnere har i de senere år benyttet installationens rumlige muligheder til at genfortolke nogle af maleriets klassiske genrer. Det gælder fx Franz Ackermann (f. 1963), der har skabt komplekse mentale landskaber ved at kombinere staffelibilleder med vægmaleri, men også en kunstner som engelske Julian Opie (f. 1958), der har brugt installationen til at lege med idéen om landskabsmaleriet som et rum, beskueren kan gå ind i, bl.a. i sin installatoriske sammenstilling af værkerne *In the meadow* (1997) og *Hungry animals* (1997). *In the meadow* er et vægtæppe af lærred, der forestiller et stiliseret landskab. Som vægtæppe er det *ikke* spændt på en blændramme, som malerier plejer at være det, men



ILL. 2

BankMalbekRau: *Kabinet*, 2004, blandede materialer, temporær installation i det ligeledes temporære, kunstnerdrevne galleri PAINTBOX extensions, København. Foto: Anders Sune Berg.

hængt op som et kulisseeagtigt bagtæppe for en opstilling af kasseformede og på en vis måde minimalistiske moduler, der indtager gulvet, eller 'scenen', foran. På disse moduler er der, som titlen *Hungry animals* angiver, malet dyrefigurer. I lighed med landskabet bagved følger dyrefigurerne silhuetklippets princip: et minimum af detaljer, et maksimum af klarhed. Trods den strenge økonomiseren med figurationerne udfolder Opies vægtæppe og kasser en hel modelverden, som beskuerens fantasi kan bygge videre på: et arkadisk landskab, hvor dyrene lever i harmonisk samdrægtighed. Hos såvel Opie som andre kunstnere fremkalder parringen af maleri og installation i mange tilfælde en spænding mellem to slags nærvær. På den ene side opleves et fænomenologisk, situationelt og kropsligt nærvær, hvor beskueren inddrages direkte i værkets 'her og nu' og navigerer rundt i værkets rum – performativt, som det er blevet almindeligt at sige i de senere år; på den anden side opleves et kontemplativt og reflektivt nærvær, hvor beskueren i højere grad fortaber sig i værkets billedunivers, og taber fornemmelsen for tid, rum og kroppens tyngde.²

Også den danske trio BankMalbekRau (Lone Bank, f. 1970; Christina Malbek, f. 1971 og Tanja Rau, f. 1970) har blik for, at sammenparringen af

maleri og installation rummer rige muligheder for at intensivere beskuerens sanselige oplevelse i kraft af det installatoriske værks spektakulære skala og evne til at omslutte beskueren, *samtidig* med at den skærper incitamentet til intellektuel metarefleksion over maleriet som et system af tegn og receptionsformer, der er betinget af historiske forhold og konventioner. I værket *Kabinet* (PAINTBOX extensions, København 2004) (Ill. 2) dækkede de tre kvindelige kunstnere væggene med tapeter dekoreret med piktogrammer og farvede mønstre og inddrog resten af rummet ved at ophænge piktogrammer udskåret i bejdsede MDF-plader. I *Kabinet* så man bl.a. en løve, en krinolinekjole, et kranium og forskellige ornamenter, der trak tankerne tilbage i historien og ind i renæssancens og barokkens rarietetskabinetter med deres samlinger af kunst og andre sjældne genstande. I *Kabinet* syntes figurerne at cirkulere som ubundne tegn i rummet og udsende en strøm af omskiftelige signaler uden klar adressat og stabil sammenhæng. Idet beskueren gav sig til at bevæge sig rundt i installationen, ændredes synsvinkel og afstande, og tegnene begyndte at *linke* sig til hinanden i bestandigt nye konstellationer, en oplevelse med mindelser om den måde, man som netsurfer kan bevæge sig fra link til link og *sample* informationer til sin helt egen informationscollage. Således læst var *Kabinet* ikke nogen uforpligtende, postmoderne leg med løsrevne symboler og tomme tegn, men derimod en analytisk kommentar til de vilkår, som vi i dag modtager informationer på, og dermed til ændringer i de kulturelle mønstre, som også har indflydelse på receptionen af maleriet og vores forståelse af dets historiske karakter. Siden romantikken har maleriet været tæt associeret med forestillingen om kunstværket som et besjælet udtryk for kunstnerindividets indre følelse. Denne navlestreng mellem maleri og subjektive emotioner skar BankMalbekRau imidlertid over. Dels fordi de arbejder i et team, dels gennem deres valg af 'alternative' materialer: bejdsede MDF-plader og tapet. Hvad kunne være mere drænet for inderlighed og følelser?

Udviklingen af de installatoriske virkemidler har også åbnet nye muligheder for de malere, der arbejder med farvens og formens nonfigurative virkninger. Det gælder fx Jessica Stockholder, der opbygger assemblager og storladne installationer af hverdagsting og byggematerialer: brædder, isolationsmateriale, tekstiler, tæpper, køleskabsdøre, elpærer, ledninger, plasticposer, ventilatorer osv. (Ill. 3+4) Til forskel fra de fleste andre installations-



ILL. 3

Jessica Stockholder: *Bright Longing and Soggy up the Hill*, 2005. Kunsthallen Brandts.

Installationsfoto af Torben Eskerod.

Billedet er fra Jessica Stockholders udstilling på Brandts 24. september 2005 – 5. februar 2006.

kunstnere, fx amerikaneren Jason Rhoades (f. 1965), der ligeledes udnytter de koloristiske virkninger i objektsammenstillinger, har Jessica Stockholder en eksplicit malerisk tilgang. Ofte bemaler hun helt eller delvist objekterne, og hun giver dem kompositionelle ledsagere i ren farve, der forvandler brugsgenstandene til selvstændige æstetiske former. Når hun sætter tingene sammen, strækker hun dem gerne ud langs diagonale, 'indadværende' linier, som om hun komponerede et perspektivisk billede. Derved gør hun udstil-



ILL. 4

Jessica Stockholder: *Bright Longing and Soggy up the Hill*, 2005. Detalje. Kunsthallen Brandts. Installationsfoto af Torben Eskerod.

lingsrummet synligt som en teatral kukkassekonstruktion, hvor maleriets 'figurationer' har forladt væggene, hvis karakter af 'grund' hun i øvrigt ofte understreger med store abstrakte farvefelter. Figurationerne indtager i stedet gulvets scene og blander sig dér med de tilstedeværende. Med denne rumlige organisering af maleriet inddrager Stockholder beskueren på den mere kropslige og teatrale måde, der kendetegner installationskunsten. For at vandre rundt i en af Stockholders installationer – hvor snore er spændt

ud, så de sammen med interimistiske skillekonstruktioner deler rummet op, som var de linier og planer i et billede, hvor ting er stablet i store kulørte bunker, hvor tykke tæpper hvælver sig hen over spinkle træskeletter, og hvor et fuglebur fyldt med appelsiner kan svæve duftende under loftet – er en intens kropslig og taktil oplevelse.

Noget tilsvarende ser man hos den tyske kunstner Katharina Grosse (f. 1961), der behandler selve udstillingsrummet som om det var en overflade, der skulle males. For Grosse er alt en mulig grund: vægge, gulve, lofter, vinduer, døre og de objekter, som hun undertiden fører ind i rummet. I modsætning til Stockholder, der lader tingene og de fabulerende titler udlægge spor af fortællinger i værkerne, er Grosses ofte ubetitlede installationer i en tættere dialog med det abstrakte maleri. De males gerne op uden forudgående skitser, improvisatorisk og spontant (GROSSE I BEPLER, p. 74). Selvom Grosse bruger håndværkernes og graffitimalernes mekaniserede 'pensel', sprøjtepistolen, som medierende led mellem hånden og fladen, associerer de mægtige farvespor, hun afsætter, alligevel til kunstnere som Jackson Pollock og Morris Louis, der begge benyttede en dryppeteknik i udførelsen af deres værker. For sprøjtepistolen skaber ikke kun en kølig, afmytologiserende afstand til myten om maleriet som autentisk 'aftryk' af kunstnerens indre liv. Den forstørrelser også håndens gestik op, gør den større og mere kraftfuld end kroppens fysik tillader. Sprøjtepistolen gør det muligt at lave ét sprøjt eller 'strøg', der rækker fra gulvet og tværs over væggen, hvor det møder andre strøg, der forlænger det videre helt op på loftet. Mekanisk eller ej, dét, der står tilbage, er gestuelle spor efter håndens og kroppens bevægelser i rum og tid. Det er maleriet som den materielle fiksering af en handling, der er det centrale for Grosse selv. På det punkt ligner hun i øvrigt Pollock – tænk på Hans Namuths mytedannende fotografier af Pollock, der ser ud som om han udfører en rituel dans, mens han sprøjter og drypper maling ud over lærredet på gulvet (SCHIMMEL, pp. 16ff.). Som Grosse siger: »Det vigtigste for mig er at vise aktiviteter, som var det performances. Der er ikke decideret en fortælling, men der er en række af handlinger og et plot« (GROSSE I BEPLER, p. 64). Således er der et element af selviscenesættelse på spil, når Grosse, før hun går i aktion, ifører sig en hvid beskyttelsesdragt, som ikke alene forvandler hende fra kunstnerpersonlighed til en anonym og gådefuld skikkelse, men også flytter hende over i en anden sfære, ma-

leriets: Den hvide farve er jo også det ubemalede lærreds farve, et tegn for det umalede billede, maleriet før dets undfangelse.

Ad disse veje kommer der noget udpræget performativt og kropsligt over Grosses flydende, silende og forstøvede landskaber af farve, både på værkets side og på beskuerens. Ikke alene er hendes malede rum gestuelt og fysisk pågående. Idet farvesporene følger arkitekturens former, krummer de sig om beskueren i stedet for som Pollocks og Louis' lærreder at stille sig over for beskueren som en, ganske vist stor og sanseligt appellerende, flade. Det, Stockholder og Grosse har til fælles, er således, at de bruger installationens virkemidler til at føre maleriet ud i rummet og svøbe det omkring beskueren som en rumlig ambiente. De opløser maleriet som et afgrænset objekt ved at gøre det til et rum, som de derefter bringer beskueren ind i. De realiserer så at sige det, som det illusionistiske maleri altid har lokket med, og som mange har fantaseret om at gøre – fra Diderots kunstkritik til anmeldelser af Stockholder (SCHUMACHER, p. 393; FRIED, pp. 109–31): at gå omkring inde i maleriet for så meget desto bedre at kunne betragte det og leve sig ind i dets univers. Derved rækker de også grundlæggende ved betragtersituationens konventionelle rollefordeling, hvor et distanceret betragtersubjekt stiller sig over for et fysisk afgrænset værkobjekt; en rollefordeling, der er særlig tydelig i forhold til maleriet, og som har nærret de falske, idealistiske forestillinger om værkets autonomi og beskueren som et altseende og neutralt subjekt, der iagttager værkobjektet fra en ideal position, udefra. I stedet betoner de som fænomenologerne kroppens og bevidsthedens forbundenhed med den verden, som også tingene er en del af. De understreger, at der i princippet ikke er nogen distance mellem værk og beskuer; at de er sammenflettede dele af et hele, en samlet *situation*, som beskueren ikke kan hæve sig over, men kun anskue fra forskellige vinkler, uvægerligt indefra og under skiftende udsigtsbetingelser.

Maleriet som formgiver af fælles rum

Hvis man vender blikket fra udstillingsstederne, hvad kan maleriet så i andre samfundsmæssige rammer? Her må man huske på, at det ikke i sig selv repræsenterer en udvidelse af maleriets muligheder at placere det i et offentligt eller semi-offentligt rum. Tænk på barokkes grandiose kirkeudsmykninger

eller en moderne murmaler som den mexicanske Diego Rivera (1886-1957). Selv det ellers så indadvendte abstrakte maleris foregangsmænd prøvede kræfter med byens arkitektur og udkastede store planer for det nonfigurative formsprogs virke i samfundet. De russiske avantgardekunstnere forsøgte efter Oktoberrevolutionen at sætte det konstruktivistiske formsprog i kommunismens og moderniseringens tjeneste; Piet Mondrian forestillede sig, at hans neoplasticistiske formsprog kunne bruges til at omskabe byrum til de moderne æstetiske miljøer, som passede sig for moderne mennesker. Og fra de hjemlige strøg kunne man nævne den konkrete kunstner Poul Gadegaard, der i 1970'erne bemalede hele interiøret på skjortefabrikken Angli ved Herning med geometriske former i varme, glade kulører i troen på, at kunsten kunne forbedre og humanisere arbejdsmiljøet. I forhold til de offentlige rum skal spørgsmålet om en evt. udvidelse af maleriets muligheder altså stilles anderledes for at give mening: Hvilke muligheder giver de offentlige rum for en radikal og transformerende brug af maleriet?

Et storstilet forsøg på at bruge maleriet til at ændre indbyggernes opfattelse af deres samfund finder man i Albaniens hovedstad Tirana. Her har byens borgmester siden år 2000, den tidligere kunstmaler Edi Rama (f. 1964), brugt maleriet til at intervenere i byens rum og højne borgernes selvbevidsthed og følelse af fællesskab. Dette stort tænkte eksperiment skal forstås på baggrund af Albaniens og Tiranas nyere historie: Efter diktatoren Enver Hoxhas død i 1985 og opløsningen af den kommunistiske stat i 1991, fik det liberalistiske og egennyttige initiativ frie tøjler i det fattige land, der nu var blevet flerpartistat med markedsøkonomi. I løbet af få år fyldte et rodsammen af etageejendomme opført uden byggetilladelse hovedstaden. Samtidig blev eksisterende lejligheder udvidet med tilbygninger og balkoner, ekstra etager sat oven på tage, og smalle tilbygninger presset ind mellem eksisterende huse, dér hvor der før måske havde været en gade. Byggeanarkiet var forårsaget af, at den statslige desintegration uheldigvis faldt sammen med en massevandring fra land til by (se MUNK). Efter 1991 og opløsningen af de statsejede kooperativer har Tirana mere end tredoblet sit indbyggertal: fra 200.000 til 700.000. Resultatet var en by, der fremstod som en collage af tilføjelser (MORGAN, pp. 60-62). I stedet for at rive de ulovlige byggerier ned, valgte Rama at tage det nonfigurative maleri til hjælp og male byen i stærke farver på en måde, der både var tilpasset og



ILL. 5

Edi Rama m.fl.: Udsmykninger af facader i Tirana.

fremhævede de nye facaders irregularitet (Ill. 5). Idet han begyndte med en af Tiranas hovedfærdselsårer, forvandlede han de triste betonhuse til abstrakte, mangefarvede elementer i et udsmykningsprogram, som siden er blevet udvidet til andre dele af byen.³ I efteråret 2003 blev der under den anden kunstbiennale i Tirana suppleret med udsmykninger af fremtrædende udenlandske kunstnere: Liam Gillick, Olafur Eliasson, Carsten Höller, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija m.fl. Hvor Edi Ramas udsmykninger var en politisk handling affødt af presserende sociale, økonomiske, byplansmæssige og kommunale problemer, skal de inviterede kunstneres bidrag snarere forstås i forlængelse af deres kunstneriske ambitioner om at forandre sociale forhold gennem konstruktionen af anderledes visuelle

miljøer og oplevelser. I begge tilfælde er der dog tale om udsmykninger, hvis optimistiske formål er at visualisere tegn på forandring fra en gammel-kommunistisk mentalitet til et demokratisk og ansvarsbevidst engagement i samfundet (MORGAN, pp. 64-65; MUNK). Hvad indbyggerne i Tirana måtte mene om Edi Ramas program er svært at sige. Omstridt er det. Kritikerne raser selvsagt over, at borgmesteren bortødsler penge på forskønnelse af huse, når store dele af indbyggerne lever i den yderste fattigdom, og hverken elforsyning eller infrastruktur fungerer ordentligt. Men en rundspørge har vist, at selvom kun 60 % var positive over for malerierne, ønskede 90 % at udsmykningen skulle fortsætte (MORGAN, p. 64), og borgmesteren selv affærdiger kritikerne med, at de slet ikke har fattet, at meningen er »at få folk til at vågne op« (RAMA i MUNK).

Ekspansion og tilbagetrækning

Som Rosalind Krauss iagttog allerede i 1978, kan maleriet ikke længere defineres i forhold til 'et medium'. Men hvordan så definere det? Krauss foreslog, at man i stedet skulle forstå maleriet som en praksis, der opererer ud fra bestemte begrebslige modsætningspar og beskæftiger sig med maleriske spørgsmål i stedet for at hænge sig i hvilke materialer, medier og teknikker, der bliver brugt. At Krauss forestillede sig, at det, hun sammenfatter under paraplybetegnelsen »postmoderne maleri«, kunne defineres ud fra et enkelt modsætningspar (det unikke og det reproducerbare), giver en idé om, hvor meget maleriet reelt har udvidet sit domæne siden dengang (KRAUSS, 1987, p. 289).

Hvad siger så mine nyere eksempler om maleriets spændvidde i dag? De har vist, at maleriet kan optræde i skikkelse af ting, af design eller af rum, der enten virker diskret miljøforandrende i baggrunden, hvor det finder sin plads blandt tingene, eller også involverer de beskueren på en mere kropslig og dynamisk måde i sit univers. Og Edi Ramas program for Tirana, der er uden sidestykke i samtidskunsten, har vist, at selv det tilsyneladende 'budskabsløse' geometrisk-abstrakte maleri kan bruges som en æstetisk og politisk hjælpemotor for ændringer i den kollektive bevidsthed, hvis det vel at mærke tænkes i den store skala, hvor maleriet erobrer byens rum, og hvis de historiske omstændigheder kalder på det. I Tirana er maleriet

tilbage i den utopiske, samfundsrevolutionerende rolle, som den historiske avantgarde gav det. I udstillingsregi har kunstnerne derimod fundet ud af at bruge afskærmningen fra verden til at forvandle maleriet til en rumlig og objektbaseret udtryksform, der ikke behøver at tage hensyn til stedets brugsfunktioner og tingenes nytteværdi, således som den offentlige udsmykning og det industrielle design er det. Alle de omtalte eksempler – og det er måske den røde tråd i tidens rumligt ekspansive maleri – repræsenterer et maleri, der (i modsætning til det modernistiske) står ved maleriets *betingethed* af omgivelser og omstændigheder, ja, til tider ligefrem udstiller det emfatisk. Umiddelbart synes maleriinstallationer at fjerne rammens adskillelse af værk og virkelighed og efterlade grænserne åbne, så omgivelserne kan strømme ind i værket, mens værket på sin side bemægtiger sig det omgivende rum. Denne fornemmelse af gensidig betingethed og fri passage mellem værk og kontekst næres yderligere af publikums egen passage gennem rummet. Men sammenglidningen af sfærerne er ambivalent. Den forudsætter en åbning og en lukning af værket på én og samme tid. Maleriinstallationer ekspanderer nok i det fysiske rum. Men ekspansionen kræver en tilbagetrækning til udstillingsstedernes æstetiske reservater og dermed også et afkald på den direkte og ofte konfliktfyldte kontakt med en bredere offentlighed, som den gammeldags offentlige udsmykning har. I disse år, frem for alt i Tirana.

Anne Ring Petersen er lektor i moderne kultur ved Københavns Universitet og forfatter til bogen Storbyens billeder – fra industrialisme til informationsalder.

NOTER

- 1 Denne artikel er et forarbejde til indlægget »Painting Spaces« på konferencen »Contemporary Painting in Context«, der blev afholdt i København 25.-26. november 2005. Artikelversionen af dette indlæg vil senere blive udgivet på engelsk i antologien *Contemporary Painting in Context* fra Museum Tusculanums Forlag.
- 2 Jeg trækker her på Mikkel Boghs fortolkning af dobbeltvirkningen af Opies (og andres) værker i »Fact as value, value as fact – om nogle aktuelle tendenser i maleri og skulptur«. I modsætning til Bogh mener jeg dog ikke, at denne virkning hidrører fra malernes brug af computeren som redskab, dvs. en spænding mellem de nærværsformer, der knytter sig oplevelsen af henholdsvis skærmens virtuelle og maleriets materielle billedformer. Jeg vil tværtimod mene, at den har at gøre

med den intermediale blanding af installation og maleri/todimensionalt billede, idet de benytter sig af meget forskelligartede receptionsmodi. Hermed ikke være sagt, at den virtuelle skærmverden ikke kan være en afgørende inspirationskilde for malere i dag. At jeg anser den for at være det, fremgår af det følgende eksempel, blot mener jeg ikke, at det er den, der er den primære årsag til maleriinstallationers dobbeltbundne nærværelseffekt (se BOGH & BRANDT, p. 13).

- 3 Nogle af udsmykningerne kan ses på Tiranas hjemmeside: <http://www.tirana.gov.al/> (besøgt 11.8.05).

LITTERATUR

- Bepler, Cecilie: »Interview« in Burkard, Lene og Grosse, Katharina (red.): *Katharina Grosse: Double Floor Painting*, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, 2004, pp. 62-77.
- Bogh, Mikkel og Brandt, Charlotte (red.): *Fact & Value: nye positioner i skulptur og maleri*, Charlottenborg Udstillingsbygning, København, 2000.
- Coles, Alex: »David Batchelor and Liam Gillick: Monocromes of the Everyday« in *Parachute*, nr. 100, 2000, pp. 132-39.
- Foster, Hal: *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, 1985.
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles og London, 1980.
- Krauss, Rosalind: »Sculpture in the Expanded Field« in *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. og London, 1987, pp. 276-90.
- Krauss, Rosalind: »A Voyage on the North Sea«. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, 1999.
- Morgan, Jessica: »Tirana« in *Tate*, nr. 8, 2003, pp. 60-66.
- Munk, Daniel: »Tirana – nu i farver« in *Weekendavisen* 28.1.-3.2. 2005.
- Neuman, David og Nilsson, Bo: »Förord« in Levén, Ulrika (red.): *Måleri – det utvidgade fältet*, Magasin 3 Stockholm Konsthall og Rooseum, Stockholm og Malmö, 1996, pp. 4-6.
- Schimmel, Paul: »Leap into the Void: Performance and the Object« in Ferguson, Russell (red.): *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1978*, London, New York, 1998.
- Schumacher, Rainald: »Jessica Stockholder« in *Kunstforum International*, nr. 133, 1996, p. 393.
- Wallenstein, Sven-Olov: »Måleri det utvidgade fältet« in Levén, Ulrika (red.): *Måleri – det utvidgade fältet*, Magasin 3 Stockholm Konsthall og Rooseum, Stockholm og Malmö, 1996, pp. 11-31.
- Weibel, Peter: »Pittura/Immedia. Die Malerei in den 90er Jahren zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext« in Weibel, Peter (red.): *Pittura/Immedia*, Klagenfurt, 1995, pp. 13-26.
- Wilcke, Torgny (red.): *Torgny Wilcke. Længder – det er beat; klodser – det er beat*, Galleri Tom Christoffersen og Tranegården, København, 2003.
- Wilcke, Torgny: *Length to Blocks – that's beat*, DCA Gallery, New York, 2005.